



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wolters, Friedrich: Die neue Gartenkunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

agitation als Vorspann benutzt zu haben, aber sie können sich dabei immer nur auf einzelne bedauerliche Ausnahmefälle berufen, während sie auch durch die gewandteste Dialektik die Tatsache nicht aus der Welt schaffen können, daß in ihrer eigenen Partei jene Ideen dauernd gepflegt und immer weiter ausgebildet wurden. Ob die Mehrheit des elsäß-lothringischen Zentrums diese Treibereien mißbilligt oder nicht, ist gleichgültig, so lange sie sich nicht entschließen kann, im eigenen Hause Ordnung zu schaffen und für alle Parteimitglieder die Grundsätze maßgebend zu machen, die bei der Gründung des elsäß-lothringischen Zentrums als Wegweiser für dessen Tätigkeit aufgestellt wurden. Damals wurde erklärt, das Programm der elsäß-lothringischen und der im Zentrum geeinten Katholiken sei sowohl nach der religiösen als auch nach der sozialen und politischen Seite identisch; identisch seien auch beider Ziele.

Und heute?

Heute hat der Name Zentrum im elsäß-lothringischen Klerikalismus gesiegt, nicht aber das Programm des Zentrums; und die Ziele steckt sich jede der beiden Hauptgruppen nach eigenem Ermessen.



Die neue Gartenkunst

Von Dr. Friedrich Wolters = Steglitz



och erwartet diese Tochter der neueren Zeit, diese jüngste der lebenswürdigen Künste, in den Akademien ihrer älteren Geschwister eine Stelle. Ebenso edel wie eine ihrer Schwestern, mehr wie irgendeine sich verbreitend in dem Ausguß ihrer Ergänzungen, eilet sie, die ihre bessere Bildung nicht in Griechenland, nicht in Italien fand, dem Beschützer der Künste im Norden entgegen und freuet sich, von seiner milden Hand geleitet, die Gefilde zu verschönern, wo unter seinen Augen ein ewiger Friede wandelt.“ So leitete vor etwa hundertfünfzig Jahren C. C. L. Hirschfeld die Widmung seiner „Theorie der Gartenkunst“ an den Erbprinzen Friedrich zu Dänemark und Norwegen ein, die den in England und Frankreich fast schon ausgefochtenen Kampf um die neue Gartenkunst auch in Deutschland stärker entflammte und auf die tatsächliche Umwandlung und Neugestaltung der Gärten bedeutend einwirkte. Das Gartenbild der Zeit um 1770 trägt deutlich das Merkmal des Hervortretens einer neuen Generationenreihe an sich, die sich in allem von der vorhergegangenen unterscheiden will, weil sie sich im Bewußtsein eines neuen Zusammenhangs mit dem Lebenszentrum wieder vom echteren Lebensquell getränkt glaubt. „Gefühl“ und „Natur“ waren damals und sind fast immer an den Zeitenwenden die neuerschlossenen Siegel gewesen; aber die Behauptung ihres wahren Inhaltes bedeutet noch nicht den Besitz einer

schöpferischen Kraft, die aus den ewig gleichen Stoffgewalten ein Gebild zu formen vermag, und ohne diese Kraft verliert der Geist sich auf den Wassern und Wolken jener Stoffgewalten ins Schwärmerische, ja bis ins Chaotische. Die Gartenkunst ging, wie die meisten anderen Künste, seit dem Zerfall der einheitlichen Kultur des Nokofo langsam diesen Weg. Zunächst schien es freilich den Zeitgenossen, als ob das schwärmerische Gefühl und die Anbetung der Natur selbst die Formungskräfte seien, die ein neues schönes Leben gestalten könnten, und man begann, mit allen Zeiten Abrechnung zu halten, indem man sie vor das Urteil Rousseauscher Ideale zog. Vor diesen bestanden sie alle nicht. Die hängenden Gärten Babylons, die Paradiese der Perser, die griechischen und römischen Gärten mit ihren strengen Formen fanden keine Gnade vor den Geistern, denen die möglichste Annäherung an die natürliche Landschaft das erste Gebot der Gartenkunst wurde.

Die Gärten der neueren Zeit aber fielen mit einigen unwesentlichen nationalen Abweichungen unter den Begriff des „französischen Gartens“, den man der größten Verachtung preisgab, während der natürliche Geschmack der Engländer als einzig würdig der Nachahmung gepriesen wurde. Man sah wohl, daß einige Spielereien des Nokolgartens mehr ein Zeitliches und Zufälliges seien, die den Verfall einer adligen Kultur andeuteten und die eine neue Gestaltungskraft leicht hätte vernichten können, um den alten großen Grundgedanken des schönen Gartenbaues Entfaltung zu verschaffen; aber da diese Gestaltungskraft fehlte, so richtete sich die Kritik geradezu gegen diese Grundgedanken selbst. Einschränkung und Regelmäßigkeit, Ruhe und Symmetrie wurden als die herrschenden Gesetze aller Gärten der alten und neuen Zeit erkannt und verdammt. Man konnte der Kunst des Le Nôtre, die den Geist Ludwigs des Vierzehnten spiegelte und die oft den Eigensinn der Natur mit ungeheuren Kräften und Kosten überwältigte, nicht völlig Pracht und Größe absprechen, aber man erklärte sie für unerträglich und ekelhaft, weil sie der „natürlichen“ Pracht und Größe der Briten widerspräche und auf der völlig falschen Vorstellung beruhe, daß der Garten aus seiner nahen Verbindung mit dem Gebäude entwickelt und den Grundsätzen der Baukunst mit unterworfen würde. Daß dieser „Irrtum“, weil der Garten ja mit dem Hause ursprünglich als Einheit geschaffen wurde, ehemals entstehen und durch die Jahrtausende großer Kulturepochen unverändert bestehen konnte, schien nicht verwunderlich, wenn man die Bequemlichkeit des nachahmenden menschlichen Geistes betrachtete, der die einmal gefundene und leicht zu handhabende Regel der Symmetrie der Mühe vorzog, welche die Ausbildung eines mit der Natur übereinstimmenden Geschmackes erforderte; aber verwunderlich erschien freilich, daß das aufgeklärte Jahrhundert so langer Zeit zu der Einsicht bedurfte, daß die Gesetze der Gartenkunst denen der Baukunst völlig entgegengesetzt seien, daß diese es mit der Gestaltung einer Vertikal-, jene es mit der Gestaltung einer Horizontalfläche zu tun habe, die nicht die leichte Überschau regelmäßiger Teile und Verhältnisse, sondern eine Verhüllung des Gesamtplanes, eine absichtliche Verwicklung der Anlagen durch Ungleichheiten und regellose

Zufälligkeiten erforderte, und daß daher der Gartenkünstler am glücklichsten arbeite, wenn „er überall das Gegenteil von dem tue, was der Baumeister beobachte“.

Man blieb freilich nicht bei diesen reinen Negationen stehen, sondern suchte an die Stelle des verhassten architektonischen Prinzips der Symmetrie ein anderes zu setzen, dessen sich eine „bescheidene“ Kunst vor der schönen Natur allein bedienen dürfe: nämlich das malerische Prinzip. Man fiel also von der behaupteten künstlichen Abhängigkeit nur in eine andere und gab den Gartenbau, nachdem man ihn aus einem Jahrtausende alten Bunde, in dem sein Ursprung und seine Bedingnisse ruhten, gelöst hatte, in die Knechtschaft der Landschaftsmalerei, mit der ihn kein lebendiges Band verknüpft noch je verknüpfen kann — was hat ein Gemälde mit einem Garten zu tun!? Nach der neuen Lehre lag die Einheit darin, daß beide ausgewählte Darstellungen der Natur zu geben hätten: der Gartenkünstler soll wie der Landschaftsmaler einen Reichtum ländlicher Ideen aufspeichern, eine genaue Kenntnis der Gegenstände und Charaktere der Landschaft und der mannigfachen Wirkungen haben, die sie in ihren verschiedenen Zusammensetzungen auf die menschliche Seele ausüben; er soll wie dieser eine Fähigkeit haben, gute Verhältnisse wahrzunehmen, die Gesetze der Perspektive und die Mittel ihrer Darstellung sowohl in Gestalt wie in Farbe kennen, damit er dem Auge vor den einzelnen Teilen Ruhe und Befriedigung gewähren und die Teile wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen könne; er soll ein feines Gefühl für Farben haben, um nach dem ersten Gesetz der Natur Wechsel und Mannigfaltigkeit hervorzurufen und durch die Kontraste vom Heiteren bis zum Finsteren das Gemüt zu beeinflussen; vor allem aber soll er, wie der Maler den Schein der Bewegung und des Lebens schafft, wirkliche Bewegung schaffen: durch stürzendes Wasser, durch Viehtriften, Gebäude, Ruinen, alles, was die Gegenwart des Menschen vermuten läßt, und besonders durch die ausgiebigste Verwendung der Wellenlinie.

Es ist leicht einzusehen, aber es tut heute, wo nach hundertfünfzig Jahren das freilich völlig verkommene Ideal des englischen Gartens noch allgemein herrschend ist, sehr not zu betonen, daß fast alle diese Forderungen ebenso für den Künstler des alten symmetrischen Gartens Geltung haben, das heißt, daß sie kein besonderes neues Formprinzip aufstellen, sondern die freilich immer notwendige Kenntnis der Grundstoffe betonen; nur im Verlangen nach Bewegung durch das Mittel der Wellenlinie offenbart sich der schärfste Gegensatz zur Grundform des alten, ja des Gartens überhaupt!

Der festbegrenzte, für das Auge meßbare und darum allein künstlerische, schöne Verhältnisse ermöglichende Raum soll auf jeden Fall verflüchtigt werden. Die regelmäßige runde Linie, der Kreis oder das Oval, die geschlossene Räume von großer, ruhiger Monumentalität erlauben, wird ebenso wie die gerade Linie der Verachtung preisgegeben und die kulissenartig gewundene Wellenlinie, die haltloseste aller Linien, als das höchste Mittel der Schönheit, der „Naturschönheit“,

dargestellt, die allein imstande sei, den Blick durch die immer erneute Aufrollung des Mannigfaltigen zu befriedigen und ihn vor dem einzelnen Bilde etwa durch einen hügeligen Abschluß zu beruhigen. In Wahrheit aber erzeugt die Wellenlinie eine Beunruhigung und ein Sichverlieren! Während im symmetrischen Garten die geschlossene Perspektive dem Beschauer für seinen Blickpunkt den Raum stets fest zusammenfügt, ihm diesen im Weitererschreiten in immer neue Räume auflöst, die aber als Teile im sichtbaren Gefüge eines Ganzen stehen, das uns seine ruhige Beharrung mitteilt, verflüchtigt die durch Wellenlinien perspektivisch nachgeahmte Landschaft jede feste Grenze: man kann sie von keinem Blickpunkte aus völlig räumlich umfassen, da sie ja illusorisch ist; man verläßt sie, um sie zu umgehen, und fühlt sich hintergangen, wird durch einen neuen Ausblick weitergelockt und wieder getäuscht, bis uns zuletzt vielleicht die völlige Wildnis umfängt und uns das frohe Gefühl durchdringt, wirklich in der Landschaft zu sein und nicht mehr auf der Suche nach künstlichen landschaftlichen Reizen.

Denn hinter dem Garten, dem wirklichen Garten, beginnen deutlich, von ihm geschieden, Feld und Wald, die sich nach anderen Notwendigkeiten abgrenzen, nach anderen Gestaltungsgesetzen wachsen wie er. Die Landschaft steht im völligen Gegensatz zu seiner Form (nicht zu seinen stofflichen Elementen, wie wir später sehen werden) selbst noch, wenn ihr Charakter in den blühenden Tälern oder Ebenen durch zahlreiche Gärten sein besonderes Gepräge bekommt. Der Garten verhält sich etwa zur Landschaft wie die Statue zum Baum: beide haben ihre organischen Gesetzmäßigkeiten, aber völlig verschiedene Bedingtheiten des Ursprungs und des Werdens. Wollte man einwenden, eine ganze Landschaft könne doch in einem möglichen Falle zum Gegenstand eines künstlerischen Gartenplanes gemacht werden, so wäre darauf zu antworten, daß dann die Landschaft nach der Ausführung des Planes völlig verschwunden wäre.

Der englische Garten ist nicht aus solchen Absichten, noch überhaupt aus Gründen einer künstlerischen Notwendigkeit entstanden, sondern die englische Landschaft erhielt in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts — mochte man sie später in größerem oder kleinerem Umfange als Park bezeichnen oder nicht — durch besondere Boden- und Wirtschaftsbedingungen ein besonderes Gepräge. Als die englischen Grundherren damals, wie später auch die festländischen, zum Großpachtbetrieb und vielfach auch vom Getreidebau zu einer ausgedehnten Viehzucht auf ihren Gütern übergingen, wurden die englischen Wälder außerordentlich stark gelichtet, die Herrenhäuser bekamen in den sich bildenden Wald- und Wiesenfluchten aus praktischen Gründen eine zentrale Sichtstellung und gaben so der leichtgewellten Hügelandschaft langsam das bekannte Bild. Erst mit dem Verfall der raumschöpferischen Gartenkunst und dem Heraufschwärmen des Gefühlsrealismus wurde dieses Bild zum idealen Typus des Gartens und so — das erste Anzeichen des heutigen Amerikanismus — das wirtschaftlich Notwendige zur Norm des Schönen erhoben. Wenn sich auch in England nahe um die Herrenhäuser die alten symmetrischen Teile des Gartens

noch vielfach erhielten und nie so völlig entarteten wie im Haus- und Willengarten des Festlandes, so ward doch mit der Erklärung der Landschaft zum Vorbild des Gartens die Zerstörung der Grundform des Gartens begonnen, und aus der falschen Verkuppelung mit der Landschaftsmalerei konnten sich dann immer mehr entartend die Bastarde des neunzehnten Jahrhunderts entwickeln.

Wir zeichnen diesen Gang der Entwicklung in aller Kürze auf.

Als mit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten die letzten Reste einer wenigstens im Repräsentativen heroischen Lebenshaltung zerfielen, schlugen bei den neuen Generationen alle Bedürfnisse der Größe und Strenge in die der Selbstbescheidung und Wärme um. Es dauerte freilich noch ein halbes Jahrhundert, ehe der Bau völlig zerbröckelte, und die Generation, welche noch darin wohnte, konnte sich nicht durch einen Sprung seinen gewaltigen Massen entziehen, sondern suchte sie durch Verkleinerung und Verweichlichung langsam aufzulösen und für sich wohnlich zu machen.

Die Menschen dieser Zeit, die wir unter dem Rokoko verstehen, setzten an die Stelle des großen Prunkes und der feierlichen Gebärde die reizvolle Intimität und die zierliche Delikatesse; alles Wichtige und Gemessene wurde von einem beweglichen Geiste ins Leichte und Momentane übertragen; an die Stelle der einsamen fürstlichen Erhabenheit traten die geselligen witzigen Zirkel, an die Stelle der großen Unternehmungen das Spiel mit tausend neuen menschheitsbeglückenden Projekten. Das Leben spielte sich in kleineren traulicheren Räumen ab, die nicht mehr durch den steifen Außengang, sondern alle durch Türen verbunden waren und in tausend Spiegeln tausende noch in der Form gebundene, aber immer mehr sich lockernde Willkürlichkeiten widerwarfen. Alles von der Liebe bis zur Politik wurde koketter und nuancierter; noch lagen zwar „Gefühl“ und „Natur“ als Grundkräfte unter den Formen, aber sie schimmerten schon deutlich hindurch: alles wurde wärmer, schmelzender, weiblicher, bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts alle Dämme brachen und die chaotischen Fluten über Europa gingen, in denen nur so ungeheure Körper wie Napoleon und Goethe aufrecht stehen blieben.

Der Garten ging mit den Zeiten seinem Untergange zu. Le Môtre hatte alle seine Teile zur höchsten Einheit zusammengefaßt und als ein gewaltiges Bild von stolzester Wirkung für den stolzesten Sinn geformt; schon das Rokoko lockerte die strenge Einheit auf, machte die Einzelteile wieder selbständig und zu wesentlichen Trägern gefühlsmäßiger Zweckbestimmungen; von dieser Lockerung war es nur noch wenige Schritte bis zum Gegensatz der Einheit, zur völligen Auflösung der Form und zu der Erklärung, daß die Elemente (Gefühl und Natur) die Führer und Vorbilder des formenden Geistes seien.

England ging, wie wir sahen, zuerst diesen Weg, und — um von den tieferen Ursachen, die wir hier nicht verfolgen können, nur noch eine zu streifen — nicht zum wenigsten aus dem Gegensatz gegen Frankreich, der sich seit dem spanischen Erbfolgekrieg immer schärfer heraus hob und für zwei Jahrhunderte das Verhalten der europäischen Völker zueinander wesentlich bestimmte.

Man hat schon Bacon, Milton und Lord Temple zu ersten Verkündern des natürlichen Gartens erheben wollen, doch waren sie in Wahrheit Anhänger des alten regelmäßig umgrenzten, dreigeteilten Hausgartens, und erst Pope und Addison wurden in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Führer der neuen Generation. Pope freilich, der mehr mit Witz und Satire als mit Feld und Wald vertraut war, gehört seinem formalen Wesen nach noch ganz dem Rokoko an, und sein Kampf gegen das Alte ist mehr als die Heraufführung eines Neuen, noch die Umbildung der barocken Großartigkeit in das Feine und Geschliffene, und nach unserer obigen Erläuterung wird seine Stellung deutlich durch das Merkmal seiner Dichterschule gekennzeichnet, daß sie nämlich eine ängstliche Scheu vor allem Heroischen und Tragischen gehabt habe. Addison steht dagegen durch seine Betonung des Phantasiemäßigen dem aufbrechenden Gefühlsrealismus schon näher, und er verkündet in der Tat schon laut die Mangelhaftigkeit der Werke der Kunst gegenüber den kühnen und meisterhaften der sichtbaren Natur. Er sah in dieser das vollkommene Muster aller Künste und glaubte den edelsten Genuß je besser verbürgt, je mehr sich die Werke der Kunst nachahmend diesem Muster näherten. Den schönsten Garten sah er darum in der Landschaft selbst: wenn der Mensch nur durch kleine Hilfen und Zusätze einige nötige und nützliche Änderungen schaffe, ein Wiesenland etwa mit Weiden bepflanze, einen Hügel mit Eschen beschatte, die Kornfelder durch Hecken und Gänge verbinde, so ließe sich aus jedem Gute eine schöne „Landschaft“ machen. Die Beschreibung seines eigenen Gartens, der freilich nichts weiter war als ein wildes Durcheinander von Blumen, Nutzpflanzen und Bäumen, „eine schöne Wildnis der Natur“, begeisterte das englische Publikum, und während ein Mann wie Kent die neuen Ideen schon in größerem Maße in die Praxis übertrug, suchten Home und Whately sie philosophisch zu begründen, Chambers sie durch seine chinesischen Analogien zu bestärken, Mason ihren Ruhm in einem Lehrgedichte zu fingen.

Die Schriften dieser Männer fallen meist schon in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, also in die Zeit, wo England auf politischem Gebiete durch Montesquieu und Rousseau, auf wirtschaftlichem durch die Physiokraten, auf künstlerischem durch die Maler und Architekten auf dem ganzen Festland „Mode“ wurde und die „Anglomanie“, wie man diese Mode schon damals benannte, alle gebildeten Geister ergriff. Die Gedanken über die neue Gartenkunst wurden daher begeistert weitergetragen, und der große Verkünder des Naturgefühles, Rousseau, begann in Frankreich gegen den alten Garten zu eifern, und bald suchte man, wie in England, sein festes Gefüge so gründlich zu durchbrechen, daß damals ein großer Teil der schönsten Baumbestände Frankreichs vernichtet wurde, um landschaftlichen „Ausfichten“ und „Durchblicken“ Raum zu machen.

In Deutschland traten zunächst Geyser, Sulzer und Hirschfeld für den ländlichen Garten ein und suchten der „neuen Kunst“, die der Natur am nächsten

war, einen würdigen Platz unter den alten zu geben. Die wenigen Verteidiger der strengen Formen wurden verhöhnt und verspottet, und im seligschwimmenden Gefühle, von den wahren Quellen des Lebens getrunken zu haben, wandelte man schon nach wenigen Jahrzehnten allenthalben auf den krummen Schlingelwegen durch die künstliche Natur und verging in Tränen vor den schwärmerischen Inschriften, die überall die Steine und Bäume schmückten, oder verlor sich in Schauern vor einer umgestürzten Säule oder sehnte sich nach Fernen vor der Hütte des Wilden und dem chinesischen Tempelchen.

Denn das war aus dem Garten geworden: das Scheinbild einer englischen Landschaft meist auf zu engem Raum und darum mit lächerlich kleinen Hügeln, Tälern und Schluchten, ein auf Überraschungseffekte angelegtes, alle Grenzen möglichst verschleierndes Durcheinander von „heiteren und lachenden“, „melancholischen und romantischen“, „bezaubernden“, „feierlichen“ und anderen Sichten, die zur Erweckung ebensolcher Gefühle dienen sollten und deren Gestaltung zur Kunst gar kein Verhältnis mehr hatte. Da also weder das Ganze noch die Teile ein eigenes künstlerisches Leben hatten, so mußte man sie, um ihnen den Schein eines Lebens zu geben, möglichst reich an Beziehungen machen; man setzte also möglichst viele Winkel und Blicke der Landschaft in Beziehung zu irgend etwas, an dem sich das aufgelöste Gefühl verströmen konnte: zu vergangenen oder fernen Völkern, zur Einsamkeit, zur Freundschaft, zur Tugend, zur Gesundheit, zur Freude, zur Trauer, zum Tode, zur Dichtung, zur Musik und tausend anderen Dingen und Gefühlen, die man durch das Werk einer anderen Kunst oder ein Symbol oder nur eine Inschrift dem Beschauer deutlich machte.

Alles wurde, mit einem Worte, „Szenerie“, und der Garten zerfiel in eine Anzahl von „Szenen“, auf denen die eine oder andere theaterhafte Erregung erweckt werden sollte.

Zunächst war es noch überwiegend die Antike, welche den Stoff zu solchen Beziehungen gab. Denn die ebenfalls um die Mitte des Jahrhunderts und ebenfalls zuerst in England stärker einsetzende klassizistische Bewegung nahm auch die antike Kunst unter dem Begriff der „reinen Natur“ wieder auf; wir finden darin die ersten Andeutungen, daß auch der Baukunst ein lebendiges Formprinzip zu mangeln begann. Selbst das Vorbild wurde allmählich immer weniger künstlerisch als wissenschaftlich beurteilt, aber ehe die Baukunst ganz dem historischen Eklektizismus des neunzehnten Jahrhunderts verfiel, wurde sie noch eine Weile von dem Rest lebendigen Formgefühles getragen, das die Meister des Barock und Rokoko als Erbe ließen, und so sehen wir in den neuen Landschaftsgärten das seltsame Bild einer Verbindung wildromantischer Gebüsch mit strengen klassizistischen Tempelchen, Gartenhäusern und Pavillons, die in den künstlichen Tälern, Einöden und Waldverstecken den Eindruck von Überresten einer hohen Kunstepoche machten und — machen sollten.

Denn die Sentimentalität der Zeit hätte die Gebäude mit der strengen Umgebung, die sie forderten, nicht ertragen, sondern beseligte sich auch in der

Kunst an den Resten der antiken Natur. Dies führte, da man bald die Natur in jeder Vergangenheit oder — was für den seelischen Hingebungstrieb fast das gleiche ist — in der Ferne fand, zu einer leidenschaftlichen Vorliebe für die Ruine und zur immer weiteren Aufrollung historischer Bauformen, zur Nachahmung der „Stile“. Neben den antiken Tempel und die zerbrochene Säule trat bald die chinesische Pagode, neben die ägyptische Pyramide bald das gotische Haus und die mittelalterliche Burgruine, und als man kaum „die Spielereien des Rokoko“ vernichtet hatte, konnte sich Goethes Spott schon über die neuen Gärten so ergießen:

Wie ich also sagte: unsre elydischen Bäume
Schwinden wie elydische Träume,
Wenn man sie verpflanzen will.
Ich bin zu allen Sachen still:
Denn in einem Park ist alles Prunk;
Verdorrt ein Baum und wird ein Strunk,
Ha! sagen sie, da seht die Spur,
Wie die Kunst auch hinterdrein der Natur
Im Dürren ist. — Ja leider stark!
Was ich sagen wollte! Zum vollkomm'nen Park
Wird uns wenig mehr abgehn.
Wir haben Tiefen und Höh'n,
Eine Musterkarte von allem Gesträuche,
Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,
Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,
Eine Menge Reseda und andres Gedüfte,
Weihnachtsfichten, babylonische Weiden, Ruinen,
Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
Moscheen und Türme mit Kabinetten,
Von Moos sehr unbequeme Betten,
Obeliskn, Labyrinth, Triumphbogen, Arkaden,
Fischerhütten, Pabillons zum Baden,
Chinesisch-gotische Grotten, Kiosken, Tings,
Maurische Tempel und Momumente,
Gräber, ob wir gleich niemand begraben;
Man muß es alles zum Ganzen haben.

Während Goethe so schon im Jahre 1777 die Auswüchse des Naturrealismus, dem er in der Jugend selbst anheimgegeben war, von sich wies und noch härter die haltlose Gefühlschwärmerei im „Triumph der Empfindsamkeit“ geißelte, steigerte sich in den neuen deutschen Gärten diese Sucht des Romantisch-Theatralischen immer mehr, und ein Aufsatz Schillers „Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795“ zeigt deutlich, wie selbst ein so durchdringender Geist von der Mode der Zeit getäuscht wurde und einen deutlichen Widerspruch zwischen seiner theoretischen Forderung und einem praktischen Beispiel übersehen konnte.

(Schluß folgt.)

